



## Études photographiques

33 | Automne 2015

Aspects de la jeune recherche

---

# De « beaux documents » pour l'ethnologie

Expositions de photographies au musée d'Ethnographie du Trocadéro  
(1933-1935)

Anaïs Mauuarin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3559>

ISSN : 1777-5302

### Éditeur

Société française de photographie

### Édition imprimée

Date de publication : 30 octobre 2015

ISBN : 9782911961335

ISSN : 1270-9050

### Référence électronique

Anaïs Mauuarin, « De « beaux documents » pour l'ethnologie », *Études photographiques* [En ligne],  
33 | Automne 2015, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3559>

---

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Propriété intellectuelle

---

## De « beaux documents » pour l'ethnologie

Expositions de photographies au musée d'Ethnographie du Trocadéro (1933-1935)

Anaïs Mauuarin

---

*L'auteure tient à remercier Christine Barthe pour ses remarques et ses conseils avisés, ainsi que Kim Timby et Véra Léon pour leurs relectures pertinentes et exigeantes.*

- <sup>1</sup> Le début des années 1930 marque un renouveau du champ de l'ethnologie française autour de la réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro, acteur central de l'institutionnalisation de la discipline. Placé sous la direction de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière à partir de 1928, le musée est alors en pleine mutation au début de la décennie suivante et de très nombreuses expositions temporaires voient le jour<sup>1</sup>. Si elles mettent le plus souvent en scène des objets, neuf d'entre elles font toutefois la part belle à la photographie entre 1933 et 1935. Elles sont désignées comme des expositions de photographies à part entière, et loin de ne valoriser que leur aspect documentaire, elles invitent aussi à les considérer explicitement pour leur dimension artistique, comme de belles images. Le musée semble ainsi jouer le rôle d'une galerie, en présentant, à côté des images de quelques personnalités de second plan, celles de voyageurs reporters en vogue, tels Titajna, Henry de Monfreid ou Ella Maillart, et de photographes plus affirmés, comme Raymond Burnier, André Steiner, René Zuber ou Pierre Verger. À travers ces expositions, l'influence de la presse illustrée est alors palpable et participe plus largement à une redéfinition du statut de la photographie en ethnologie et à l'adoption de nouveaux critères visuels par la discipline.



Fig. 1. Photographie anonyme, « Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Salle d'Asie B1. Vitrines Indochine, moi », tirage sur papier baryté, 13 x 17,5 cm, 1934, coll. musée du quai Branly.

## « Archives » et outils d'arrière-plan

- 2 La série d'expositions de photographies que présente le musée d'Ethnographie du Trocadéro à partir de 1933 tranche vivement avec le rôle de second plan qui est alors attribué à ce genre d'images au sein du musée. C'est en retrait, en tant que collections rassemblées dans une photothèque, ou bien accompagnant des objets dans les salles d'exposition qu'on a l'habitude de voir et d'étudier les photographies en ethnologie. Si les objets constituent la priorité au moment de la réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro en 1928, l'enjeu documentaire des collections de photographies est lui aussi très affirmé. Marcel Mauss, fondateur de l'Institut d'ethnologie, n'ignore pas les qualités du médium photographique quand il évoque l'une des missions fondatrices de la discipline, qui est de recueillir, d'accumuler et de constituer les « archives » des peuples colonisés, dits primitifs et en voie d'extinction<sup>2</sup>. Selon le cours d'*Éléments d'ethnologie muséale*, qu'il professe à l'Institut à partir de 1928, l'enrichissement des photothèques revêt le même caractère d'urgence que celui des musées : il affirme que « les collections photographiques sont très précieuses pour la Science<sup>3</sup> ».
- 3 Réactualisant une idéologie d'exhaustivité fortement ancrée dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Paul Rivet et Georges-Henri Rivière prennent à cœur cette mission dès les premiers temps de la réorganisation du musée. Alors que le musée d'Ethnographie n'avait accumulé que peu de collections photographiques depuis sa création en 1878<sup>4</sup>, elles se multiplient dès la fin des années 1920, comme en atteste la mise en place des *Cahiers de dépouillement* annuels : Paul Rivet et Georges-Henri Rivière suscitent des dons, tel celui de la collection Nordenskiöld<sup>5</sup>, et engagent un processus de prise de vue systématique des objets conservés au musée<sup>6</sup>. Dès 1929, ces collections sont prises en charge, les épreuves commencent à être montées sur carton et l'organisation d'un service spécifique est

envisagée<sup>7</sup>. Alexandre Bungener, membre de la Société des amis du musée d'Ethnographie du Trocadéro, prend à sa charge, par des versements mensuels<sup>8</sup>, les « frais de photographie », couvrant autant les travaux de laboratoire que ceux de classement et d'inventaire. Au cours de l'année 1931, les rapports mentionnent la constitution d'« archives photographiques », selon une terminologie très maussienne<sup>9</sup>, qui passent de « plusieurs milliers [...] classées » à « douze classeurs verticaux contenant quarante-huit mille photos montées<sup>10</sup> ». Dans ses *Principes de muséographie ethnographique*, datés du 24 février 1932, Georges-Henri Rivière mentionne ainsi une « salle de références photographies [sic] » qui « rassemble, dans les batteries de classeurs verticaux et collées sur carton, des photographies d'objets ethnographiques du musée ou d'ailleurs, de scènes et de types<sup>11</sup> ».

- 4 Toutefois, à travers cette organisation, les photographies n'ont pas seulement le statut d'archives. À l'instar des cartes géographiques, elles jouent aussi le rôle d'une documentation active pour les acteurs du musée<sup>12</sup>. Non seulement elles sont mises « à la disposition des travailleurs<sup>13</sup> », mais plus encore, à partir du début des années 1930, au-delà de l'espace de consultation qui leur est dédié, ces photographies vont pénétrer en tant que documentation dans l'espace d'exposition du musée. Elles vont contribuer à substituer au « bric-à-brac » et à la disposition en panoplie qui caractérisaient jusqu'alors le musée d'Ethnographie<sup>14</sup> une nouvelle muséographie « à vocation pédagogique et scientifique » promue par Georges-Henri Rivière<sup>15</sup>. Dès les premiers projets de réorganisation, il mentionne ainsi la photographie comme un élément pédagogique essentiel. En 1933, d'après le témoignage d'un journaliste, « on a poussé la sollicitude envers le public jusqu'à placer dans certaines salles des stéréoscopes où l'on peut voir des photographies de scène de la vie des peuplades noires<sup>16</sup> ». Le rôle pédagogique de la photographie est affirmé par Georges-Henri Rivière jusque dans ses *Principes de muséographie*, selon lesquels doivent apparaître dans les salles d'exposition « des photographies montrant les objets en usage<sup>17</sup> ».
- 5 Certaines vues des salles du musée du début des années 1930 permettent de constater que des photographies trouvent une place au sein des vitrines. Dans les vues de la salle d'Asie telle qu'elle était organisée en 1934 (fig. 1), de petites photographies et quelques dessins apparaissent ainsi placés à côté de certains objets, semblant parfois en concerner plusieurs à la fois. Anatole Lewitski, qui sera spécifiquement chargé des collections du musée durant cette période, précise en 1935, dans la continuité de Georges-Henri Rivière, l'enjeu de la présence de ces photographies dans ses *Quelques considérations sur l'exposition des objets ethnographiques*<sup>18</sup>. Selon lui, en vue de recréer « l'ambiance primitive » de l'objet, il faut utiliser un « procédé [...] d'animation de l'objet, au moyen de photos, de cartes, de textes, introduits dans la salle d'exposition, voire même dans la vitrine<sup>19</sup> ». Il explicite là un principe qui va se systématiser avec l'ouverture du musée de l'Homme en 1938, et qui sera régi par des instructions précises concernant la disposition et les formats des photographies<sup>20</sup>.

## La photographie exposée

- 6 Au musée d'Ethnographie, la série d'expositions de photographies qu'impulse Georges-Henri Rivière à partir de 1933 vient mettre en question ces usages de la photographie en tant qu'élément d'archives et de documentation contextualisant les objets. À travers elle, les photographies sont propulsées sur le devant de la scène, dans un rôle et un statut

nouveaux, apparemment au même rang que les objets eux-mêmes. Ces expositions auraient vu le jour, au coup par coup, grâce à un dialogue entre Rivière et les auteurs des images, dans lequel Rivet intervenait parfois. Il est frappant de constater que personne ne vient expliquer, soutenir ou légitimer ces mises en espace. Georges-Henri Rivière n'y fait jamais référence, bien qu'il soit familier des revues de muséographie et que ce champ de recherche soit particulièrement dynamique dans les années 1930. Les musées d'ethnographie en Europe, tels le Pitt Rivers Museum à Oxford ou le Museum für Völkerkunde de Berlin, ne pratiquent pas non plus, semble-t-il, l'organisation de ce genre d'exposition. Dans le cas du musée d'Ethnographie, l'expérience se circonscrit à un temps relativement court, quelques années seulement, avant d'être interrompu par les travaux en vue de l'ouverture du musée de l'Homme. On a affaire à une expérience singulière, qui interroge plus largement le statut de la photographie dans l'ethnologie en voie d'institutionnalisation dans les années 1930.

- 7 Dans ces expositions, le statut des photographies s'écarte de celui du simple élément de documentation auquel les pratiques du musée les circonscrivent parallèlement. Elles sont présentées comme des éléments dignes d'un intérêt propre au lieu de constituer un arrière-plan contextualisant. En effet, ce qui caractérise ces expositions de photographies est précisément qu'elles ne sont pas construites autour de collections d'objets. Contrairement aux expositions qui présentent les « butins » ramenés par les missions soutenues par le musée<sup>21</sup>, telle la mission Dakar-Djibouti, celle du couple Lévi-Strauss dans le Mato Grosso, ou encore celle de Jacques et Georgette Soustelle au Mexique<sup>22</sup>, qui présentent toutes des clichés pris par les ethnologues, les objets ethnographiques sont ici absents. Seule une exposition fait exception : celle d'Edmond Demaître, *Photographies de Nouvelle-Guinée et de Nouvelle-Bretagne*, qui présente également des armes ramenées par lui. Cependant, sur une vue de cette exposition, parue dans *Excelsior* le 19 mai 1935, et qui est la seule qui documente la scénographie des expositions de photographies (fig. 2), il apparaît nettement que les photographies sont accrochées de manière indépendante des objets, alignées directement sur le mur, les unes à côté des autres, à hauteur des yeux des visiteurs, et sans vitrine comme médiation.



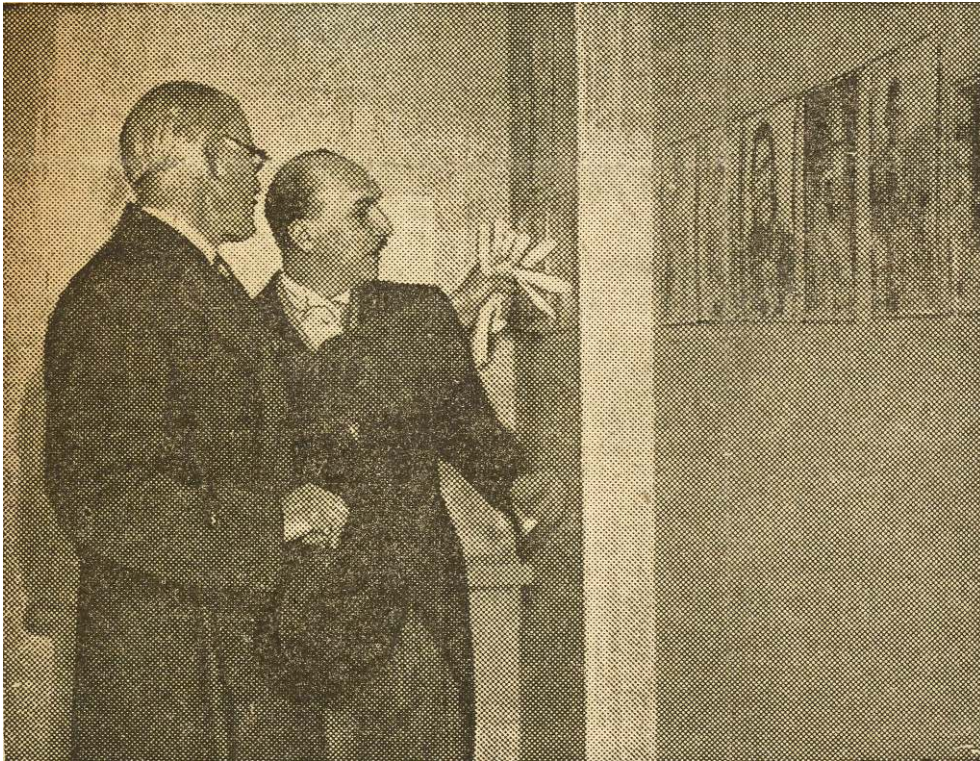


Fig. 2. Photographie anonyme, « Musée d'Ethnographie, Edmond Demaître présente sa collection à l'ambassade d'Angleterre », photogravure, 9 x 6 cm, paru dans *Excelsior*, 19 mai 1935, DR.

- 8 Le mode d'accrochage ne semble pas des plus sophistiqués<sup>23</sup>, les photographies sont présentées de façon autonome, dans une certaine proximité avec le visiteur. Et s'il n'est pas aisé de connaître précisément leur format<sup>24</sup>, d'après la vue de l'exposition de Demaître elles paraissent bien plus grandes que les photographies insérées dans les salles permanentes à la même période<sup>25</sup>. En l'occurrence, elles ne mesuraient pas moins de 22 par 29 centimètres, et sans doute parfois plus. Dans le cadre de l'exposition « Rivages de la mer Rouge. Photographies d'Henry de Monfreid », il est ainsi envisagé d'insérer « quelques silhouettes de grande taille » parmi des photographies au format plus réduit<sup>26</sup>. Par ailleurs, les photographies sont également présentées en très grand nombre. L'exposition « Polynésie », montrant des photographies de Pierre Verger, regroupe une soixantaine de prises de vue, tandis que pour celle de Titaïna, « Peuple et magie de l'océan Indien », plus de cent cinquante-neuf sont envisagées au départ, pour une exposition qui en comptera finalement cent cinquante<sup>27</sup>. Pour ce qui est de celle d'Ella Maillart, « En Asie Centrale : photographies de la mission Ella Maillart », selon l'article que Mariel Jean-Bruhnes Delamarre consacre à l'exposition, ce sont deux cents clichés qui sont présentés<sup>28</sup>.
- 9 Les photographies sont donc placées sur le devant de la scène, et on peut en déduire dans un premier temps qu'elles sont considérées sous un angle nouveau. Leur intérêt ne vient plus seulement du lien qu'elles entretiennent avec les objets qu'elles entourent : elles sont admises comme des outils appropriés et suffisants pour faire voir des régions, des coutumes et des types humains au sein du musée scientifique. Elles constituent en elles-mêmes les preuves d'un ailleurs exotique, sans avoir besoin de renvoyer à des objets. Toutefois, l'enjeu de ces expositions va au-delà du propos documentaire. Dans chacune d'entre elles, sans exception, les photographies sont placées sous le nom d'une personnalité, d'un auteur. Les organisateurs du musée auraient pu réunir des

photographies de plusieurs auteurs et de plusieurs provenances autour d'un thème ou d'une région géographique. Or, la proposition est inverse, la singularité de l'auteur, du photographe, l'emporte sur une quelconque idée d'exhaustivité documentaire. Ces expositions ne peuvent pas être envisagées comme des façons de remercier ces photographes et voyageurs d'avoir déposé leur collection à la photothèque ou d'être en passe de le faire : il n'y a pas eu de dépôt systématique des collections présentées. La présence des images sur les murs du musée relève d'une autre logique : le musée choisit d'exposer des personnes extérieures au monde scientifique, photographes, professionnels ou amateurs, qui viennent avant tout montrer leurs images et leur regard photographiques.

## Un espace dédié aux photographes

- 10 S'il est à supposer que tous les photographes choisis pour être exposés ont un certain attachement aux missions de l'ethnologie, au point d'évoquer parfois un « dévouement ethnographique<sup>29</sup> », ces expositions peuvent néanmoins apparaître comme une façon de mettre en avant le travail de certains auteurs, au bénéfice du musée comme des personnes exposées. La présence des images de certains écrivains et reporters est sans doute en partie motivée par leur popularité. L'exposition d'Henry de Monfreid présente par exemple des photographies directement en lien avec le dernier livre du voyageur, *Les Secrets de la mer Rouge*, qui a connu un grand succès<sup>30</sup>. Cependant, tous ces auteurs semblent revendiquer un travail de photographe à travers ces expositions. Plusieurs sont en effet photographes de métier. René Zuber, qui présente des photographies prises en Crête<sup>31</sup>, a déjà impulsé le « studio Zuber<sup>32</sup> » en 1931 et s'apprête à créer avec Pierre Verger, l'agence Alliance Photo<sup>33</sup>. André Steiner cherche également à s'affirmer en tant que photographe et expose des photographies du Maroc qui sont parmi ses premières commandes<sup>34</sup>. Quant à Raymond Burnier, sa carrière de photographe est déjà bien affirmée. Si les autres exposants ne sont pas des photographes professionnels, tous apparaissent comme de réels amateurs d'images. Raymond Plion l'affirme dans sa correspondance avec Rivière<sup>35</sup>, quand autant Ella Maillart, Titaïna et Henry de Monfreid illustrent généreusement leurs ouvrages ou leurs articles avec leurs propres productions photographiques<sup>36</sup>. Titaïna, elle, va jusqu'à proposer aux visiteurs du musée d'acheter des reproductions de ses clichés. Seul Edmond Demaître montre moins d'intérêt pour ses photographies : il mêle à celles qu'il expose celles prises par des officiers qui l'ont accompagné durant son voyage, et procède au même mélange dans l'ouvrage qu'il publie sur le sujet<sup>37</sup>.



Fig. 3. E. Maillart, « Descente du col de Djengart (chaîne du Kokchal), à la frontière de la Chine », 10 x 15 cm, 1932, © Musée de l'Elysée, Lausanne.

- 11 L'implication que les auteurs mettent dans la pratique de la photographie est soulignée dans les communiqués de presse produits par le musée, comme sous la plume des commentateurs et des journalistes. De nombreuses formules vont jusqu'à mettre en avant la dimension esthétique des images exposées. Dès la première exposition « Kafiristan », inaugurée le 1<sup>er</sup> juin 1933, le communiqué évoque ainsi de « très belles photographies » de Burnier<sup>38</sup> ; et à propos de celles que présente Verger l'année suivante, il est dit que ses photographies sont « prises avec autant de souci documentaire que réalisées avec art<sup>39</sup> ». On retrouve ce double enjeu dans de nombreux commentaires. À propos de l'exposition d'Ella Maillart, on parle de « magnifiques photographies<sup>40</sup> », qui sont à la fois « des documentaires et de véritables petits tableaux<sup>41</sup> ». Celles de Titaïna, selon Pierre Malo, « constituent des documents artistiques et ethnographiques d'un incomparable intérêt<sup>42</sup> ». Sans que l'enjeu documentaire ne soit mis en question, les photographies exposées sont qualifiées tantôt de « belles », de « magnifiques », de « remarquables<sup>43</sup> » ou d'« émouvantes<sup>44</sup> » selon les commentateurs.
- 12 Du point de vue des journalistes comme du musée, ces expositions ne semblent donc pas uniquement motivées par le fait d'élaborer un discours pédagogique servant l'ethnologie : au contraire, la dimension esthétique des clichés au-delà de leur enjeu documentaire est soulignée et paraît tout à fait légitime au sein de la discipline. À regarder les images qui étaient exposées et dont la trace a pu être retrouvée, plusieurs seraient justifiées par un enjeu autre que strictement documentaire. Ella Maillart photographie par exemple un *Cavalier se profilant sur la neige* en 1932 qui donne avant tout à ressentir, par une construction précise, l'immensité de la steppe (fig. 3). Certaines vues aériennes qu'expose André Steiner s'éloignent quant à elles des enjeux topographiques qui caractérisent majoritairement l'usage de cette technique à la même période : il se focalise sur les vagues produites au passage d'un croiseur au large du Maroc, sans autres éléments de contexte (fig. 4). L'enjeu esthétique rivalise ici nettement avec l'information d'utilité



scientifique, au point de suggérer que la beauté des images importe autant dans ces expositions que l'exigence documentaire.

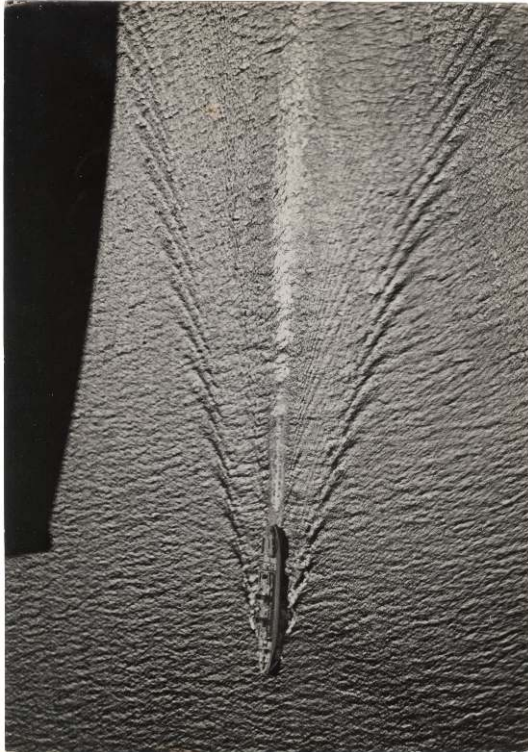


Fig. 4. A. Steiner, « Vue aérienne, Maroc », tirage argentique, 24,4 x 17,1 cm, 1933, coll. Musée Nicéphore Niépce © Nicole Steiner-Bajolet.

- 13 À travers cette série d'expositions, le musée d'Ethnographie semble participer à la valorisation artistique de la photographie. Il adopte le même rôle que celui de certaines galeries à la même période, en exposant de belles photographies à considérer indépendamment de tout objet. Paul Rivet et Georges-Henri Rivière sont d'ailleurs parfaitement conscients des évolutions qui animent le champ photographique de ces années-là et des lieux d'exposition qui voient le jour. Au moment où le musée est en travaux en 1935, ils redirigent l'un des photographes qu'ils souhaitent exposer au musée, Henri Tracol<sup>45</sup>, vers la galerie de la Pléiade. Ils lui précisent en effet qu'elle « fait des expositions photographiques » et l'invitent à s'y adresser de leur part. Le musée a d'ailleurs commencé à proposer des expositions de photographies en même temps que cette galerie, en 1933. Conscient de cette dynamique photographique, le musée semble chercher à y prendre part en proposant ses propres expositions. Il présente les travaux de plusieurs jeunes photographes tels que Pierre Verger qui expose des images de son voyage en Polynésie française, dont on trouve également un écho dans le cahier *Photographie d'Arts et Métiers graphiques* de 1935 avec la photographie *Pêcheur au harpon* (fig. 5)<sup>46</sup> publiée en pleine page, parmi de nombreuses photographies qui avaient été exposées au XXIX<sup>e</sup> Salon international d'art photographique de Paris. Le musée paraît ainsi chercher et trouver sa place dans un réseau plus large de connaisseurs de la photographie d'art.



P. Verger, « Pêcheur au harpon, Mooréa, Polynésie Française », tirage argentique, 1933, coll. Fondation Pierre Verger.

## Les belles images de la presse illustrée

- 14 Ces expositions de photographies, entre 1933 et 1935, introduisent au musée d'Ethnographie du Trocadéro la prise en compte d'un nouvel enjeu relatif aux photographies : leur potentiel esthétique est affirmé. Or, en ethnologie, comme plus généralement dans la sphère scientifique, ce potentiel esthétique se voulait jusqu'alors neutralisé. Les chercheurs et les savants envisageaient deux moyens pour ce faire. Le premier et le plus ancien consiste à maîtriser les prises de vue, de manière à ce qu'elles ne contiennent pas d'effets esthétiques venant gêner les lectures documentaires et comparatistes<sup>47</sup>. Les méthodes préconisées par Paul Broca ou Thomas Henry Huxley dans les années 1860, dans le cadre de l'anthropologie physique, sont là des exemples clés qui supposent la mise à l'écart des photographies ne respectant pas les règles de prise de vue préconisées<sup>48</sup>. Le second moyen de neutralisation passe plutôt par la mise en place d'un système dans lequel peuvent s'insérer toutes les photographies, quelle que soit leur forme : c'est celui des archives, ou précisément de la photothèque. Les photographies sont prises dans un dispositif où les informations qui les entourent et les encadrent induisent une lecture documentaire.
- 15 Les expositions constituent une réelle brèche dans ce système de neutralisation. Les photographies ne sont plus insérées dans un système documentaire. Leur mise en scène invite à considérer leur dimension esthétique. Ainsi, le statut des photographies au sein du musée devient plus complexe. Nous pouvons faire un parallèle avec celui qui s'est élaboré à la même période dans le champ de la presse illustrée. Les expositions, sans contredire la dimension documentaire des photographies, invitent à considérer leurs

aspects attrayant et esthétique, tout comme y invitent les revues. En effet, si la photographie est considérée dans les magazines comme un « document qui atteste », par le biais duquel il est possible de générer une vision objective du monde<sup>49</sup>, il apparaît toutefois dès la création du magazine *Vu* en 1928, que toutes les photographies ne se valent pas, et que certaines dominent par leurs capacités esthétiques d'attraction et d'affirmation d'un point de vue. Cela va s'affirmer jusque dans l'organisation d'événements mettant en avant certaines photographies, tel que le Salon de l'escalier de 1928, premier salon indépendant de la photographie, organisé en partie par Lucien Vogel, rédacteur en chef de *Vu*. Il témoigne de cette attention concrète portée par le monde de la presse à la belle photographie, tout comme la parution d'un cahier annuel consacré à la photographie par *Arts et Métiers graphiques* à partir de 1931.

- 16 Les magazines illustrés sont par ailleurs des collaborateurs cruciaux pour le musée. Georges-Henri Rivière veille à ce qu'une bonne promotion des activités du musée soit faite par ce biais. Il écrit lui-même dans de nombreuses revues au statut divers et entretient aussi des contacts réguliers avec Christian Zervos, des *Cahiers d'art* et Florent Fels, directeur de la revue *Voilà*, lancée en 1931 par Georges Kessel. Plus largement, il échange avec les rédactions de *Vu*, *L'Illustration* ou *Arts et Métiers graphiques*. Les rédacteurs n'hésitent pas en outre à réclamer de belles images attrayantes au musée, comme Zervos en novembre 1931 qui se plaint d'avoir un article sur l'Abyssinie « si mal illustré qu'[il] ne peu[t] pas le montrer ». La proximité du musée avec le champ de la presse illustrée est très forte, et se voit également dans la conception même des expositions. Au moment de celle d'Henry de Monfreid, en novembre 1934, le communiqué de presse indique en effet que l'on découvre là une exposition « d'un genre très nouveau inspiré des présentations de la presse illustrée ».

## ***Atlas* : une revue illustrée pour l'ethnologie**

- 17 C'est ainsi à travers le prisme de la presse illustrée que le statut de la photographie a été repensé au musée. Cependant, si ces expositions sont le lieu où l'affirmation du potentiel esthétique des photographies est la plus forte, c'est plus largement au sein de la discipline que la photographie semble changer de statut. Un projet conçu en 1936 est en ce sens éclairant : il s'agit de lancer une revue illustrée pour l'ethnologie, la sociologie et la géographie. Elle porterait le nom d'*Atlas* (fig. 6)<sup>50</sup> et Georges-Henri Rivière en serait le rédacteur en chef. Celui qui est chargé de monter le projet et de rédiger le premier éditorial n'est autre que Marcel Griaule, l'ethnologue le plus en vue, chef de la fameuse mission Dakar-Djibouti. Sans doute inspirée de l'expérience de *Minotaure*<sup>51</sup>, la revue, qui serait publiée par *Arts et Métiers graphiques* veut contenter autant les amateurs que les scientifiques, et veut être estimée par les uns comme par les autres. En écho aux formules qualifiant les photographies exposées au musée, le projet entend pour cela faire place à de « beaux documents ».

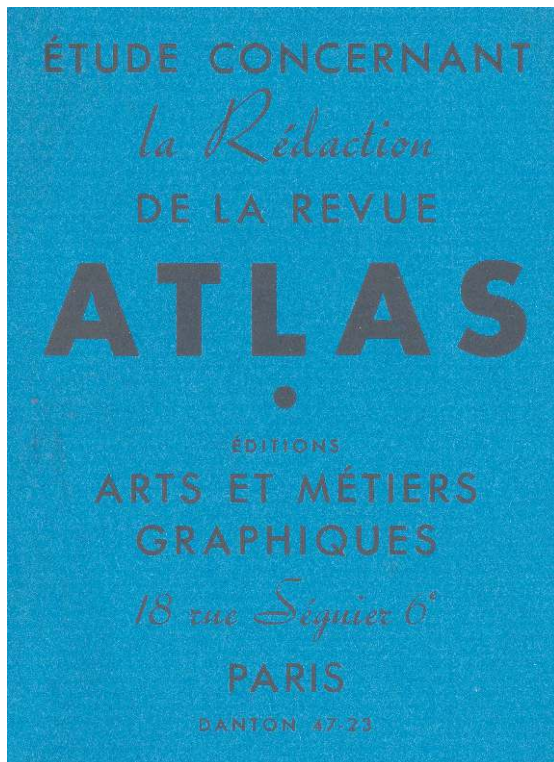


Fig. 6. Étiquette du dossier de présentation de la revue *Atlas* (détail), 10 x 7 cm, 1936, coll. Archives nationales.

- 18 Cette revue étant restée à l'état de projet, il est impossible de connaître la place qui aurait été accordée aux photographies, et lesquelles y auraient été publiées. Néanmoins, le premier éditorial envisagé en 1936, *Au lecteur*, rend explicite le double enjeu confié aux photographies publiées. Selon Marcel Griaule, au sein de la revue « les photographies qui accompagneront le texte ne seront pas un seul prétexte au rêve, un seul agrément pour l'œil : elles auront une valeur technique indépendante de l'auteur, nette de toute interprétation, une valeur scientifique. Là où l'amateur ne verra qu'un cavalier bien profilé sur une dune, prêt aux galops irréels, le spécialiste détaillera le mors ou la croupière. Paisible scène champêtre pour l'un, travail agricole pour l'autre. Tableau pour l'un, référence pour l'autre ». Les belles photographies, à l'enjeu tant documentaire qu'artistique, auraient donc eu toute leur place au sein de la revue. Celle que Marcel Griaule décrit fait penser à une image d'Ella Maillart (fig. 3), dont certaines photographies exposées au musée ont été qualifiées de « tableaux » par les commentateurs – notion que l'on retrouve ici sous la plume de Griaule.
- 19 Selon Griaule, la beauté n'est pas incompatible avec une approche scientifique : au contraire, une même image peut faire l'objet de différents regards, celui de l'amateur comme celui du « spécialiste ». Là où seraient distingués deux objets, celui à destination du spécialiste et celui pour l'amateur, s'excluant l'un l'autre, Griaule voit dans la photographie un élément capable de répondre à plusieurs attentes<sup>52</sup>. Il défend la légitimité de ces belles images pour la science. En stipulant que les photographies « ne seront pas un seul prétexte au rêve », il s'attaque en effet à un présupposé, selon lequel une belle image ne saurait être bonne pour la science. Il en appelle à une réconciliation des savants avec les belles images. Le projet de la revue *Atlas* témoigne, tout comme les expositions du musée d'Ethnographie, d'une complexification du statut de la



photographie dans le champ de l'ethnologie au milieu des années 1930. Dans la continuité des expositions, Griaule invite ses collègues à prêter attention à la qualité visuelle et formelle des images, jusque-là neutralisée.

## Des images vivantes pour une science humaine

- 20 Marcel Griaule n'en dit pas plus sur le genre de photographies qui auraient pu être publiées dans *Atlas*. L'on imagine celle évoquée dans la citation ci-dessus (la seule qu'il ait décrite) comme étant prise à une assez grande distance du sujet, de manière à voir le « cavalier bien profilé sur une dune », mais sans doute aussi avec un procédé instantané, permettant de le saisir « prêt au galop ». Il réclame des « documents vivants » pour la revue, reprenant par-là même l'idée de *vie* alors très présente dans le champ de l'ethnologie, notamment au sein du musée d'Ethnographie qui se veut un « musée vivant<sup>53</sup> ». Cette notion renvoie toutefois également à une forme photographique particulière, de l'ordre du reportage. On la trouve dès 1931 sous la plume de Florent Fels, de *Voilà* : ce sont des documents photographiques « très vivants » qu'il souhaite publier dans la revue<sup>54</sup>. Chez Griaule, il n'y aurait ainsi qu'un pas entre les « beaux documents » et les « documents vivants » ; un vocabulaire différent pour renvoyer aux mêmes images. À regarder les belles photographies des expositions organisées par le musée, il apparaît là aussi que derrière la beauté évoquée par les communiqués et les commentateurs se dessinent une valorisation et une promotion d'images instantanées, d'images « vivant [e]s ».



Fig. 7. A. Steiner, « Charmeur de serpent, Place Jemaa-El-Fna, Marrakech, Maroc », épreuve gélatino-argentique, 23,8 x 18,3 cm, 1933, coll. Centre Pompidou, MNAM-CCI © Nicole Steiner-Bajolet.

- 21 Cette notion de vie est pertinente pour qualifier les images présentées dans plusieurs des expositions de photographies qui se sont tenues en amont du projet de revue. Plusieurs



montrent les images prises par des reporters-photographes, répondant aux critères du genre. Par exemple, Burnier exécute ses photographies de scènes de rue muni d'un Leica, et André Steiner, à côté de ses vues aériennes, propose des images caractérisées par la saisie d'un moment précis (fig. 7). La présence de photographies « de reportage » est également affirmée, lorsque Pierre Verger expose certaines photographies dont le copyright est détenu par la revue *National Geographic Magazine*<sup>55</sup>. Mais c'est sans doute le cas de Titaïna qui est le plus significatif : le voyage en Indonésie, dont elle tire les photographies exposées au musée, a en effet été financé par la revue *Voilà*. Un reportage photographique au montage audacieux, « Chair d'os », dévoilant plusieurs photographies qui seront présentes dans l'exposition, est ainsi livré au fil de neuf numéros, entre février et avril 1934 (fig. 8)<sup>56</sup>.

- 22 Si la discipline promeut de belles photographies par le biais des expositions, ce n'est pas n'importe quel genre d'images : la forme du reportage et les photographies « vivantes » sont en effet à l'honneur. Par le biais de ces expositions, le musée fait preuve d'une certaine estime à leur égard et se positionne comme lieu pour leur appréciation. Si ces images permettent de faire découvrir des régions spécifiques et sans doute peu étudiées encore, elles permettent surtout de les voir par le biais de formes visuelles nouvelles. Le musée affirme que ces photographies d'auteurs, mises en avant, sont pertinentes pour la discipline. L'intérêt que le musée leur porte ne se limitera pas aux expositions temporaires : lorsque Georges-Henri Rivière travaille sur celles qui intégreront les salles permanentes du futur musée de l'Homme, il fait appel aux membres de l'agence Alliance Photo. Une correspondance s'ensuit avec Marie Eisner. Des clichés de Denise Bellon, Pierre Boucher, René Zuber et Pierre Verger sont alors envisagés pour intégrer la nouvelle muséographie. Ainsi, les photographies « vivantes » de reportage ne restent pas

de belles images à observer du point de vue de l'amateur, extérieur à la discipline : elles deviennent une partie constitutive des pratiques de l'ethnologie.

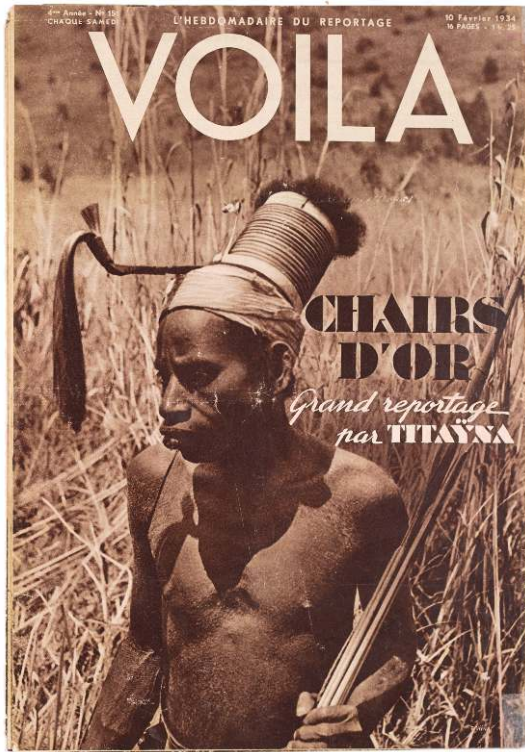


Fig. 8. Annonce du reportage photographique « Chair d'os » de Titayna, quatrième de couverture de la revue *Voilà*, hebdomadaire du reportage, no 151, photogravure, février 1934, coll. BnF, Paris.

- 23 Les critères d'une bonne photographie de reportage pour la presse illustrée sont progressivement intégrés et adoptés par le champ de l'ethnologie française. Les ethnologues vont également promouvoir cette photographie dans la pratique du terrain. Au-delà des expositions, la notion d'instantané s'impose dans les instructions qui leur sont données. Marcel Mauss lui-même, tandis qu'il recommande en 1928 à ses étudiants de prendre des « poses » après avoir pris des « instantanés », stipule en 1934 que « ce ne sont que des impossibilités pratiques qui doivent faire tolérer "la pose"<sup>57</sup> ». La pratique de l'instantané devient une évidence dans son discours et par-là même un critère pour une bonne photographie de terrain. L'adoptant dans leur pratique de terrain, certains ethnologues vont aller jusqu'à s'identifier à la figure du photo-reporter : Marcel Griaule et Alfred Métraux publient en 1935 des articles richement illustrés dans *Voilà*. La pratique photographique des ethnologues semble ainsi avoir été particulièrement marquée par les images et l'attitude des photo-reporters : Griaule ne dira pas autre chose dans les cours qu'il donnera à la chaire d'ethnologie. Il recommande alors à ses étudiants d'« agir en reporter photographique<sup>58</sup> ».
- 24 À travers la série d'expositions de photographies présentée entre 1933 et 1935, le musée d'Ethnographie du Trocadéro manifeste un rapport décomplexé à la photographie. Loin de n'y voir qu'un outil de travail et un élément de documentation, les muséologues et ethnologues sont sensibles à ses qualités esthétiques et formelles, et spécialement à celles des images vivantes de reportage. Ces expositions marquent un moment particulier de l'ethnologie française, où les rapports avec la presse illustrée sont des plus étroits. Les critères de distinction qui y apparaissent, valorisant les belles images vivantes, vont

toutefois l'imprégner durablement, autant au sein de la photothèque du musée où s'élabore un service commercial en 1938, que dans le regard que les ethnologues portent sur les images. Une figure, déjà présente dans ces années 1930, incarne à elle seule la continuation de ce goût pour les belles images : celle de Pierre Verger. Si ce photographe devient ethnologue professionnel au cours des années 1940, en intégrant notamment l'Institut français d'Afrique noire de Dakar, ses photographies continueront de revêtir un enjeu esthétique autant que documentaire et donneront lieu à de beaux livres. Elles seront particulièrement valorisées par ses collègues ethnologues, qui les préféreront souvent aux leurs pour illustrer leurs articles et leurs ouvrages.

## NOTES

1. Selon Christine Laurière, on peut en dénombrer une « une bonne quarantaine » entre 1932 et 1935. Christine LAURIÈRE, *Paul Rivet, le savant et le politique*, Paris, Publications scientifiques du Muséum national d'Histoire naturelle, 2008, p. 410.
2. Benoît DE L'ESTOILE, *Le Goût des autres : de l'Exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, La Découverte, 2007, p. 114.
3. (BCM [Bibliothèque centrale du Muséum, Paris] / Archives de l'Institut d'ethnologie / 2 AM 2 F).
4. Infomation confirmée par Carine Peltier, responsable de l'iconothèque du musée du quai Branly. Sur l'histoire de ce musée avant 1907, cf. Nélia DIAS, *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro : 1878-1908*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.
5. Collection de plus de deux cents photographies, donnée par le directeur du musée d'Ethnographie de Göteborg (Suède), Erland Nils Herbert Nordenskiöld, proche de Paul Rivet.
6. Le but de ces photographies d'objets était de constituer des fiches techniques, un catalogue des collections, et de promouvoir les expositions dans la presse. Rivet et Rivière font d'abord appel à des photographes extérieurs, et on trouve dans le *Cahier de dépouillement* de l'année 1933 une liste des « Photographes du MET » où apparaissent les noms de : Allié, Gravot, Lanièpce, Cintract, Lemare, Rigal, Lévy. La volonté d'avoir un photographe rattaché au musée et gérant un service photographique qui y serait intégré se manifeste toutefois durant toute la décennie. Pierre Verger dit avoir contribué à l'élaboration d'un tel service, Henri Lehmann est parfois mentionné comme photographe du musée, mais il faut attendre 1939 pour qu'un contrat soit signé avec un photographe qui s'installe au musée, Henri Tracol.
7. Procès-verbal de la réunion du 29 juin 1929 : « rapport sommaire sur l'activité du musée d'Ethnographie depuis son rattachement au Muséum » (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 G2).
8. (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K19).
9. La notion d'« archives » est issue du vocabulaire utilisé par Mauss. Elle est employée par les organisateurs du musée d'Ethnographie à propos des collections de photographies jusqu'à ce que la notion de « photothèque » s'impose dans les rapports et les notes de service autour de 1933.
10. Le tout localisé alors au sein de la « salle de documentation photographique et des cartes géographiques » (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 G2).
11. (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 G2).
12. Cette question de la place de la documentation dans un musée d'Ethnographie, traitée ici d'un point de vue historique, renvoie à un débat qui anime le champ des musées d'ethnographie

depuis la « crise » des années 1980, et qui s'est notamment cristallisé en France autour de la création du musée du quai Branly. Cf. en particulier sur cette question : Elizabeth EDWARDS, *Raw Histories : Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford, Berg, 2001 et les travaux du projet PhotoCLEC (Photographs, Colonial Legacy and Museums in Contemporary European Culture) : <http://photoclec.dmu.ac.uk/> (consulté le 2 mars 2015). Plus largement sur la question de la place de la photographie dans les scénographies des musées contemporains : Elizabeth EDWARDS et Sigrid LIEN (éd.), *Uncertain Images : Museums and the Work of Photographs*, Farnham, Ashgate, 2014.

13. Une salle est en effet conçue au sein du musée, placée en retrait, et « [d]es tables et [d]es sièges » sont installées pour « permett[re] d'y admettre, en plus du personnel du Musée et des spécialistes, et sur justification, un public restreint » : Georges-Henri Rivière, *Principes de muséographie ethnographique*, 24 février 1932 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 G1).

14. Georges-Henri Rivière déploie en effet dans ses rapports sur l'état des collections du musée « une rhétorique de la déchéance et de la décrépitude, certes réelle, mais qui est aussi judicieusement mise en scène, théâtralisée, pour attirer l'attention sur le musée » : Christine LAURIÈRE, « GHR au Trocadéro. Du magasin de bric-à-brac à la sécheresse de l'étiquette », *Gradhiva*, n° 33, 2003, p. 62.

15. Il s'inspire vraisemblablement là de la « méthode Nordenskiöld » qui consiste à mettre des éléments contextualisant en arrière-plan des objets, et qu'il a particulièrement appréciée lors de la visite du musée de Göteborg en octobre 1929 : Georges-Henri RIVIÈRE, « correspondance », *Gradhiva*, n° 1, 1986, p. 22 ; cité par Nina GORGUS, *Le Magicien des vitrines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 84.

16. ANONYME, « La renaissance du ME au Trocadéro », *Le Mois*, septembre 1933.

17. G.-H. RIVIÈRE, *Principes...*, *op. cit.*

18. (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 G3).

19. Selon les termes proposés par Barbara Kirshenblatt-Gimblett, une muséographie « in-context » bien plutôt que « *in situ* » se met ainsi en place : Anatole Lewitski n'en appelle pas à des mannequins ou des *period rooms* pour recréer l'ambiance, mais à de la documentation, considérée comme ayant valeur de preuve. Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Destination Culture : Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 19-23.

20. *Instructions pour la présentation des collections*, 9 février 1938 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 I 2). Question abordée par B. DE L'ESTOILE dans *Le Goût des autres...*, *op. cit.*, p. 188-195.

21. Cette notion de « butin » est employée par les ethnologues eux-mêmes, notamment à propos de la mission Dakar-Djibouti : Paul RIVET et Georges-Henri RIVIÈRE, « La mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti », *Minotaure*, n° 2, 1<sup>er</sup> juin 1933, p. 5.

22. L'exposition relative à la mission Dakar-Djibouti s'est déroulée du 2 juin au 29 octobre 1933 et celle du couple Soustelle a été inaugurée le 14 décembre 1934. Quant à celle sur le Mato Grosso, elle a débuté le 21 janvier 1937 à la galerie de la « Gazette des Beaux-Arts » et de « Beaux-Arts » (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 C1 et 2 AM 1 C4).

23. D'après les cartons de l'exposition de Demaître encore conservés et les clichés des différentes photographies accrochées pour l'exposition de Raymond Burnier et Alain Daniélou, les photographies étaient collées directement sur des cartons, puis accrochées au mur, selon un système qui ne semble pas avoir évolué sur la période.

24. Dans la mesure où les images exposées ont rarement été conservées. Un travail est toutefois en cours sur cette question du côté de l'iconothèque du musée du quai Branly.

25. Le format des photographies qui apparaissent dans les vitrines vers 1934 est de l'ordre de 13 x 18 cm, ce qui correspond toutefois au plus petit format proposé dans les instructions muséographiques mises en place avec l'ouverture du musée de l'Homme.

26. Le communiqué écrit par les membres du musée indique ainsi que « quelques silhouettes de grande taille, extraites de clichés de Daniélou et Burnier, évoqueront de façon saisissante les visages familiers révélés au public par les *Secrets de la mer Rouge* et les livres qui ont suivi » (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 C1e).
27. Lettre de Titaýna à Georges-Henri Rivière, le 12 juillet 1934 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K93c).
28. Mariel JEAN-BRUHNES DELAMARRE, « Ella Maillart », *Union nationale des femmes*, 10 mai 1934.
29. Lettre de Raymond Burnier à Georges-Henri Rivière, 4 novembre 1934 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K19f).
30. Henry DE MONFREID, *Les Secrets de la mer Rouge*, Paris, Grasset, 1932.
31. Inaugurée le 25 janvier 1935, elle s'intitule exactement : « En crête sans les Dieux (Photographies de René Zuber) ». Les photographies sont issues de la bande du film qu'il a réalisé en Crête et qui sera également diffusé au Musée.
32. Une exposition lui était consacrée durant l'édition 2007 des Rencontres d'Arles, sous le commissariat de Hervé Degand et Isabelle-Cécile Le Mée (3 juillet-16 septembre).
33. Thomas Michael GUNTHER et Marie DE THÉZY, *Alliance photo : agence photographique 1934-1940*, Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1988.
34. Cette commande lui a été passée par le ministère des Colonies : Christian BOUQUERET, *André Steiner, l'homme curieux*, Paris, Marval, 1999.
35. « L'existence ici [au Siam] est loin d'être désagréable : pas mal de travail, des voyages [...] sans oublier la photo ! », Raymond Plion à Georges-Henri Rivière, le 7 mars 1936 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K77d).
36. Ella MAILLART, *Des Monts célestes aux sables rouges*, Paris, Grasset, 1934 ; TITAÝNA, *Une femme chez les chasseurs de têtes : Bornéo et Célèbes*, Paris, Nouvelle revue critique, 1934 ; H. DE MONFREID, *Les Secrets de la mer Rouge*, op. cit., 1932. Raymond PLION fait également paraître un ouvrage sur le Siam, *Le Siam pittoresque et religieux, les fêtes et cérémonies siamoises* (Paris, Firmin-Didot, 1935), qu'il illustre avec cinquante photographies hors texte.
37. On peut ainsi lire en ouverture de son ouvrage *L'Enfer du Pacifique* que « les photographies publiées dans ce volume ont été prises par MM. Edmond Demaître, I. Kingsbury, A. Gibson et par les officiers de patrouille I. Penglasse, Harry Downing et G. Greathead qui accompagnèrent l'auteur au cours de son voyage en Nouvelle-Guinée ». Edmond DEMAÎTRE, *L'Enfer du Pacifique. Chez les cannibales et les chercheurs d'or de la Nouvelle-Guinée*, Paris, Grasset, 1935.
38. (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 B1).
39. (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 B1).
40. Jean GALLOTTI, « Sur deux nouvelles salles au Trocadéro », *Les Arts vivants*, septembre 1934.
41. M. JEAN-BRUHNES DELAMARRE, « Ella Maillart », art. cit., 10 mai 1934.
42. Pierre MALO, « Au MET, Peuples et magies de l'océan Indien », *L'Homme libre*, 14 juin 1934.
43. ANONYME, « Exposition du Siam », *La Liberté*, 12 avril 1935.
44. J. GALLOTTI, « Au ME, La Crête sans les dieux », *L'Intransigeant*, 7 février 1935.
45. Photographe proche d'Henri-Cartier Bresson durant cette période : cat. exp. *Henri Cartier-Bresson*, (Paris, Centre Pompidou, Galerie 2, 12 février-9 juin 2014 ; Madrid, Instituto de Cultura-Fundación Mapfre, 28 juin-8 septembre 2014), Paris, Centre Pompidou, 2013.
46. D'après les légendes des photographies que Pierre Verger a communiqué à Georges-Henri Rivière le 12 mars 1934 cette photographie ne semble toutefois pas avoir été exposée au musée. Seules deux photographies de pêcheurs y auraient été présentées, dont la description qu'en fait Verger ne correspond pas précisément (2 AM 1 K97a).
47. Teresa CASTRO, « Les "Atlas Photographiques" : un mécanisme de pensée commun à l'anthropologie et à l'histoire de l'art », in Thierry DUFRÈNE et Anne-Christine TAYLOR, *Cannibalismes disciplinaires*, Paris, musée du quai Branly / INHA, 2010, p. 29-43.



48. Nélia DIAS, « Photographier et mesurer : les portraits anthropologiques », *Romantisme*, n° 84, 1994 ; James R. RYAN, *Picturing Empire : Photography and the Visualization of the British Empire*, Londres, Reaktion Books, 1997, p. 149-151.
49. Michèle FIZOT et Cédric DE VEIGY, *Vu : le magazine photographique, 1928-1940*, Paris, Éditions de la Martinière, 2009.
50. (AN [Archives nationales] / 20010498 / Institut d'ethnologie).
51. La revue d'avant-garde *Minotaure* consacre en effet un numéro entier à la mission Dakar-Djibouti en 1933, coordonné par Michel Leiris. Jean JAMIN, « De l'humaine condition de Minotaure », *Minotaure, la revue à tête de bête*, Genève, musée d'Art et d'Histoire, 1987.
52. À la différence de la photographie, il y aura une distinction en ethnologie entre les écrits scientifiques et littéraires. Si de nombreux ethnologues font œuvre d'écrivains, il s'agit toutefois selon Vincent Debaene du « second livre de l'ethnologue », qui fait pendant à la monographie scientifique : Vincent DEBAENE, *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*, Paris, Gallimard, 2010.
53. N. GORGUS, *Le Magicien des vitrines*, op. cit., p. 76, et B. de L'ESTOILE, *Le Goût des autres...*, op. cit., p. 183.
54. Lettre de Florent Fels à Georges-Henri Rivière, le 14 décembre 1931 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K97e).
55. Lettre de Pierre Verger à Georges-Henri Rivière, le 8 mars 1934 (BCM / Archives du musée de l'Homme / 2 AM 1 K97a).
56. TITAÏNA, « Chair d'os », *Voilà* : n° 151, 10 février 1934 ; n° 152, 17 février ; n° 153, 24 février ; n° 154, 3 mars 1934 ; n° 155, 10 mars 1934 ; n° 156, 17 mars 1934 ; n° 157, 24 mars 1934 ; n° 158, 31 mars 1934 ; n° 159, 7 avril 1934.
57. (BCM / Archives de l'Institut d'ethnologie / 2 AM 2 F).
58. Marcel GRIAULE, *Méthode de l'ethnographie*, Paris, Publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Paris-Sorbonne, 1957. Cette méthode reprend les cours que Marcel Griaule donne à la chaire d'ethnologie à partir de 1942.

---

## RÉSUMÉS

Le début des années 1930 marque un renouveau du champ de l'ethnologie française autour de la réorganisation du musée d'Ethnographie du Trocadéro, acteur central de l'institutionnalisation de la discipline. Placé sous la direction de Paul Rivet et Georges-Henri Rivière à partir de 1928, le musée est alors en pleine mutation au début de la décennie suivante et de très nombreuses expositions temporaires voient le jour. Si elles mettent le plus souvent en scène des objets, neuf d'entre elles font toutefois la part belle à la photographie entre 1933 et 1935. Elles sont désignées comme des expositions de photographies à part entière, et loin de ne valoriser que leur aspect documentaire, elles invitent aussi à les considérer explicitement pour leur dimension artistique, comme de belles images. Se joue là une redéfinition du statut de la photographie en ethnologie, qui passe par l'influence de la presse illustrée, dont témoigne également un projet de revue illustrée porté par Marcel Griaule, *Atlas*.

## AUTEUR

### ANAÏS MAUUARIN

Anaïs Mauuarin est doctorante en histoire de la photographie à l'Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, sous la direction de Michel Poivert depuis 2013. Sa thèse porte sur les rapports de l'ethnologie française à la photographie de 1930 à 1960. Elle co-organise actuellement deux journées d'études à venir, l'une s'intitulant (Re)politiser les discours sur la photographie (décembre 2015), et l'autre portant sur les pratiques de la photographie en anthropologie dans l'entre-deux-guerre (Musée du quai Branly, avril 2016).